

中央音乐学院图书馆藏书

书号

1-13.1/TCJe44

总登
记号

BK 157500

创作探索

——自学作曲77法

杨瑞庆 著



上海音乐出版社

歌曲创作探索

——自学作曲77法

杨瑞庆 著



上海音乐出版社

(沪)新登字 105 号

责任编辑: 吴志浩
封面设计: 陈虹

歌曲创作探索

——自学作曲77法

杨瑞庆 著

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

总经售处 上海市印刷十二厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 12.25 插页 2 谱、文 191 页

1994 年 12 月第 1 版 1996 年 3 月第 2 次印刷

印数, 3,101—7,100

ISBN 7-80553-526-4/J·436 定价: 12.00 元

前言

事物在不断发展,人们对客观世界的认识也在不断完善,所以,“作曲法”也应不断充实,不断更新。当代的歌曲,当然是当代“作曲法”的实践结晶——既有“老作法”的沿用,更有“新作法”的创试。如果将八、九十年代的歌曲与三、四十年代的歌曲相比,人们一定会发现:旋律形态复杂多了,曲式结构也复杂多了。这说明时代在前进,“作曲法”也应不断地去探究、去丰富。

为了给青少年写出一本既通俗、又实用的作曲参考书,我在构思本书的写作内容时颇费了一番功夫,考虑再三,终于选择了九题七十七法的写作框架。与同类书相比,选题较新颖,特点较鲜明。如:

歌曲旋律如何能源源不断地引发出来?《旋律由来法》中介绍的六条途径,可供读者参考。

旋律是由节奏和音调构成的,笔者尝试用“点法”和“旋法”来勾勒旋律的构成要素,可能会更形象、更生动些。

旋律结构的内容较庞杂,笔者认为过小的动机和过大的曲式罗列都不实用,而着力于“句法”和“段法”的解剖、分析,可能对歌曲结构的编织是很有启发的。

作曲法中离不开旋律发展的介绍,但不只局限在重复、模进、引申、展开这几个老手法上,笔者将“节奏重复”列为“对应法”来介绍,把“句末引申”列为“顺连法”来介绍,为的是让读者能重视这两个表现力较丰富的发展手法。

处理好歌曲创作中对比与统一的关系是至关重要的。一般的作曲书上较重视对比法的介绍,而忽略对比中的统一问题,因此,《旋律统一法》中的六题,是同类书中少有的内容,可能更有参考价值。

旋律对比法是每本作曲书上少不了的选题,为了能写出新意,笔者选择了矛盾对立面的叙述方法,这样可能更符合写作中的思维逻辑。因此,也引发出更多形态的对比手法。

歌曲创作说到底就是处理好歌词和旋律的关系,这个课题还少有人问津,笔者将以“同步法”和“异步法”向读者系统地介绍词曲结合的种种手法。既尊重歌词的自然规律,又尊重音乐的艺术特性,两者相辅相成,相得益彰。

调手法是歌曲创作中最繁琐,也是最有表现力的技法,笔者选择了我们民族特有的调思维内容(称作《民族调法》),将调式、调性、稳调、转调所涉及的有关理论问题,深入浅出、分门别类地介绍,供创作时参考。

环节设计法,就是一些重要位置的旋律写法。把这些特定环节的写作方法汇集在一起介绍,可提醒读者,这些在起着举足轻重作用的环节应是妙笔生花的位置,需下功夫设计好。

这本《歌曲创作探索》,并非都是笔者的“慧眼独识”,只是在前人总结的基础上,再进一步的引发和拓展。每法介绍力求简单明了、通俗实用,还大多引用了最简短的谱例加以说明。每法既相互联系,又相对独立,所以,不管是通读还是选看,都会从中得到启迪。

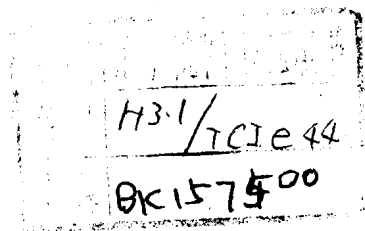
为了让读者能找到完整的歌谱对照学习,所以本书的谱例大都选自当代流行的歌曲。一首

成功的优秀歌曲，可以多种角度去分析它的创作手法，因此，本书所选的某些谱例被多次运用。

本书基本涉及到歌曲创作的各个方面。由于有些内容的编排，有些技法的总结，只是笔者“一家之言”，所以只能算作“探索”，仅供读者参考。

作者

于1992年6月10日



目 录

一、旋律由来法.....	1
1. 原型取变法	1
2. 动机扩展法	4
3. 字调引申法	7
4. 嫁接杂交法	9
5. 态势模拟法	12
6. 组合排列法	14
二、旋律构成法	17
上篇：点法.....	17
1. 音点的产生过程	17
2. 音点的平均组合	19
3. 音点的特殊组合	21
4. 音点的延音组合	22
5. 音点的休止类型	25
6. 音点的运动规律	27
下篇：旋法.....	29
1. 平进型旋法	29
2. 级进型旋法	31
3. 跳进型旋法	33
4. 组合型旋法	36
5. 调式型旋法	38
6. 风格型旋法	40
三、旋律结构法.....	43
上篇：句法.....	43
1. 乐句的长度法	43
2. 乐句的起始法	46
3. 乐句的收结法	48
4. 乐句的布局法	50
5. 乐句的结构法	53
6. 乐句的连接法	55
下篇：段法.....	58

1. 两句型乐段法	58
2. 四句型乐段法	60
3. 三句型乐段法	63
4. 五句型乐段法	66
5. 六句型乐段法	69
6. 多句型乐段法	72
四、旋律发展法	76
1. 重复法	76
2. 模进法	78
3. 对应法	80
4. 引申法	82
5. 顺连法	84
6. 展开法	86
五、旋律统一法	89
1. 再现法	89
2. 贯穿法	92
3. 扣味法	95
4. 衍展法	97
5. 回旋法	100
6. 变奏法	102
六、旋律对比法	106
1. 高低法	106
2. 长短法	108
3. 强弱法	111
4. 快慢法	113
5. 曲直法	116
6. 明暗法	119
七、词曲结合法	122
上篇：同步法	122
1. 歌词和歌曲的形式	122
2. 歌词和旋律的素材	123
3. 歌词和旋律的节奏	124
4. 歌词和旋律的句法	126
5. 歌词和旋律的结构	129
下篇：异步法	130
1. 旋律和歌词的组合	130
2. 旋律和歌词的移位	132
3. 旋律和歌词的夸张	135
4. 旋律和歌词的重复	137
5. 旋律和歌词的附加	139

6. 旋律和歌词的破格	142
八、民族调法	145
1. 调式和主音	145
2. 调式和音级	147
3. 调式和音阶	149
4. 调式和静音	151
5. 调式和动音	153
6. 调式和偏音	156
7. 调性和宫音	158
8. 调性和音列	160
9. 调性和偏音	163
10. 转调的方法	165
11. 转调的形式	168
12. 转调的位置	170
九、环节设计法	174
1. 转折法	174
2. 高潮法	177
3. 终止法	179
4. 结束法	182
5. 前奏法	185
6. 间奏法	187

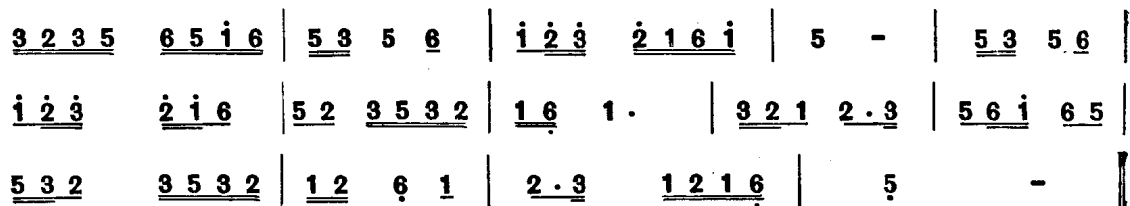
一、旋律由来法

1. 原型取变法

歌曲旋律的来源可通过多种途径获得,有的靠理性编织,有的靠感情引悟,有的靠积累冲动,有的靠灵感触发。有一种旋律设计手法可称为原型取变法,就是选择一首可以借鉴的原始民歌音调,然后对其进行取舍、变异,使歌曲旋律既保持原素材的风格,又体现新音调的特点。

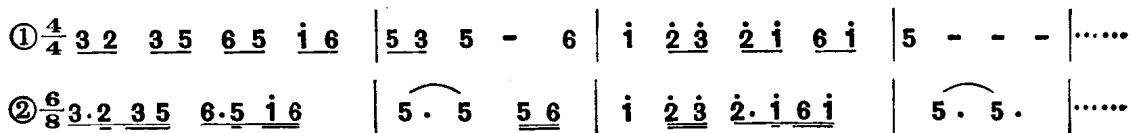
对民歌原型的取变改造,可进行局部的吸收截取原型中最有特点的旋法、节奏进行引申、扩展;也可进行整体的借鉴,使之符合新词的要求。这个手法由于强调了对原型的取变,而不是对原形的填词,所以不同程度地渗透了创作因素。为了能看出变形与原型之间的密切关系,充分展开作曲者的创作思维,在运用取变手法时,应掌握取与变的分寸,一般说,音调变得多时,节奏可少变些;节奏变得多时,音调可变得少些。如果音调和节奏都变得面目全非,那怎么能看出变形来自于原型呢?

为了全面掌握原型取变法,不妨选择一首民歌作为写作原型,然后对其作出各种取变。如果要写作一首具有苏南风格的歌曲,可以选用苏州民歌《茉莉花》为旋律原型:

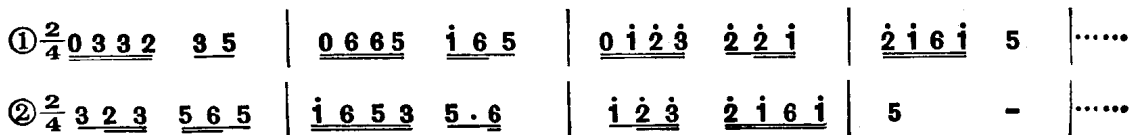


这是一首速度中等,节奏平稳,五声徵调式,以级进旋法为主的不规则性三句体乐段的旋律。为歌词谱曲时,歌曲的形象要求,情绪要求,结构要求与原旋律肯定会有某些出入,就得对原型进行合理取变。常用的有以下十种取变方法:

1. 取其音调,变其节拍,如以下两例:



2. 取其音序,变其节奏,如以下两例:



3. 取其音调,移其音高,如以下两例:

① 1 6 1 2 3 2 5 3 | 2 1 2 3 | 5 6 i 6 5 3 5 | 2 - |(下移)

② 6 5 6 i 2 i 3 2 | i 6 i 2 | 3 5 6 5 3 2 3 | i - |(上移)

4. 取其旋法,换其结音,如以下两例:

① 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 3 5 6 | i 2 3 2 i 6 5 | 6 - |(第四节换)

② 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 3 2 3 | 5 6 i 6 5 3 2 | 1 - |(第二节开始换)

5. 取其音型,变其音阶,如以下两例:

① 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 6 4 3 2 | 5 6 i 3 4 3 2 | 1 - |(加清角六声)

② 3 2 3 5 6 5 i 7 | 6 5 6 i | 2 3 2 i 7 6 i | 5 - |(加变宫六声)

6. 取其音调,换其音列,如以下两例:

① 4 2 4 5 6 5 i 6 | 5 4 5 6 | i 2 4 2 i 6 i | 5 - |(以4换3)

② 3 2 3 5 6 5 7 6 | 5 3 5 6 | 7 2 3 2 7 6 7 | 5 - |(以7换i)

7. 取其音型,变其句幅,如以下两例:

① 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 3 5 6 | i 2 3 2 i 6 5 | ⁵3.5 6 5 i 6 | 5 - |(扩展)

② 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 6 i 2 i 6 i | 5 - |(紧缩)

8. 取其节奏,变其音调,如以下两例:

① 6 i 2 3 2 i 6 5 | 3 2 3 5 | 6 i 2 3 2 i 6 5 | 6 - |

② 3 5 6 i 6 5 3 2 | 1 6 1 2 | 5 6 i 6 5 3 5 | 2 - |

9. 取其音调,变其顺序,如以下两例:

① i 2 3 2 i 6 i | 5 3 5 6 | 3 2 3 5 6 5 i 6 | 5 - |

② 6 i 2 3 2 i 6 i | 5 3 5 6 | 3 2 3 5 1 6 5 3 | 2 - |

这两例都将原型中的两个乐汇,顺序颠倒,获得了新意。

10. 取其旋法,变其音调,如以下两例:

① 6 5 i 6 5 3 5 | 6 5 i 6 5 | 6 5 i 6 5 3 5 | 2 - |

② $\underline{1\ 2\ 3}\quad\dot{2}\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\dot{2}\quad|\quad\underline{1\ 1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6\ 5}\quad|\quad 6\quad-\quad|\quad\dots\dots$

前者取了原型中 $\underline{6\ 5\ 1\ 6}$ 的特性旋法变形,后者取了原型中 $\underline{1\ 2\ 3}$ 的特性旋法变形。

这是根据原型取变的十种主要手法。当然,还有其他一些取变方式,如加花、简化、变速、改变音域等,不一一举例了。为节省篇幅,以上这些取变法,只尝试写了第一乐句,还可以运用于歌曲的其他乐句。为说明问题,上述每种取变法都较单纯。在实际运用时,往往几种手法同时参与,使变形在情绪、形象、节奏、音调、调性上都会与原型有相当大的区别。取得越多,变形离原型越近;变得越多,变形离原型越远。歌曲创作时,不管从哪个角度取,哪个角度变,都会源源不断地涌来所需要的旋律。

如果词段结构与乐段结构不同步的情况下,也可采用取其音调,变其结构的取变法,使原型能符合创作需要。再以《茉莉花》为例,这是一首三句体不规则的乐段。如果要写成两句型乐段或四句型乐段,将对原型作如何取变呢?

1. 两句型乐段:原三句型,可保留第一句,取变第二句,删去第三句。如,

$\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6\ 1}\quad|\quad 5\quad-\quad|\quad\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 2\quad 3\quad|\quad\underline{5\ 2}\quad\underline{3\ 5\ 3\ 2}\quad|\quad 1\quad-\quad||$

这是具有重复性质的两句型乐段。(宫调式)

又可取变第一句,删去第二句,再取变第三句。如:

$\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{5\ 6\ 1}\quad\underline{6\ 5\ 3\ 5}\quad|\quad 2\quad-\quad|\quad\underline{2\ 3\ 5}\quad\underline{3\ 5\ 3\ 2}\quad|\quad\underline{1\ 2}\quad 6\quad 1\quad|\quad\underline{2\cdot 3}\quad\underline{1\ 2\ 1\ 6}\quad|\quad 5\quad-\quad||$

这是具有对比性质的两句型乐段。(徵调式)

2. 四句型乐段:原三句型,可把第三长句一拆为两,然后扩充取变。如:

$\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6\ 1}\quad|\quad 5\quad-\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6}\quad|\quad$
 $\underline{5\ 2}\quad\underline{3\ 5\ 3\ 2}\quad|\quad\underline{1\ 6}\quad 1\cdot\quad|\quad\underline{3\ 2\ 1}\quad\underline{2\cdot 3}\quad|\quad\underline{5\ 6\ 1}\quad\underline{6\ 5}\quad|\quad\underline{5\ 3\ 2}\quad\underline{3\ 5\ 3\ 2}\quad|\quad$
 $\underline{1\ 2}\quad 6\quad 1\quad|\quad\underline{2\cdot 5}\quad\underline{3\ 5\ 3\ 2}\quad|\quad\underline{3\ 2}\quad 1\quad 6\quad|\quad\underline{2\cdot 3}\quad\underline{1\ 2\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{1\ 6}\quad 5\cdot\quad||$

这是具有起承转合性质的四句型乐段。

又可将三句乐句,取变成两句,然后采用变化重复手法,构成四句型乐段。如:

$\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6\ 1}\quad|\quad 5\quad-\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad$
 $\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 2\ 3}\quad\underline{1\ 2\ 6\ 1}\quad|\quad 2\quad-\quad|\quad\underline{3\ 2\ 3\ 5}\quad\underline{6\ 5\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad$
 $\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6\ 5}\quad|\quad 6\quad-\quad|\quad\underline{5\ 3}\quad 5\quad 6\quad|\quad\underline{1\ 2\ 3}\quad\underline{2\ 1\ 6}\quad|\quad\underline{5\ 2\ 3}\quad\underline{1\ 2\ 1\ 6}\quad|\quad 5\quad-\quad||$

这是具有复乐段性质的四句型乐段。

把乐段原型扩充和紧缩,都可运用以上介绍的十种取变法。后者只是随便列举了两例,而且为了能看清变形与原型的关系,都取得多而变得少,在实际运用时,取变的形态还会复杂

得多。

运用取变法的基础,作者应掌握较丰富的民歌素材,根据新词要求,选择一首(甚至可以选择一句),与创作要求较接近的原型音调,然后通过不同角度、不同程度的取变改造,就会产生既有原型神韵,又有变形新意的旋律来。

2. 动机扩展法

有人作曲速度很快,有人作曲速度很慢,这大概是写得快的人较多运用感性冲动,写得慢的人较多运用理性设计,其实这两者应该是相辅相成,互补长短的。过份强调感性创作容易使旋律像脱缰的野马收不住,过份强调理性创作会像水库中的静水放不开。只有在感性中融入理性,在理性中参与感性,才能使旋律循着一定的感情脉络铺开,循着一定的理性逻辑发展。

有一种音调设计法,我把它称为动机扩展法,就是在作者拿到歌词后,根据对歌词中各方面的敏锐感觉,对各种音乐素材的长期积累以及对各种作曲手法的全面掌握,你就能很快地写出歌曲开始时的几个音调,也就是旋律胚芽——动机。动机的由来往往感性多于理性,再根据动机中的某些特点,扩展成长篇大作来。扩展时,又往往理性多于感性。动机扩展又成为旋律由来的又一个重要手法。

拿到歌词后,可能各种动机会蜂拥而至,那么,你应该从中选择一个最能发挥你旋律写作水平的动机。角度不在小,而在巧,抓住动机中一点不起眼的特点,有时就会结构成一首很有风格的旋律来。

常用的动机扩展法有以下五种:

一、固定旋法性质动机的扩展:

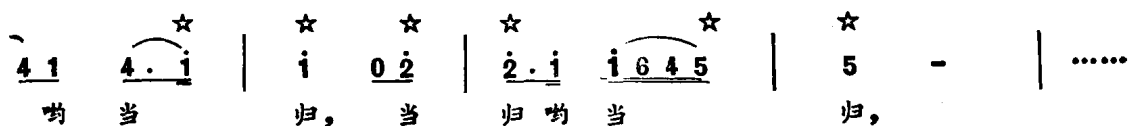
如《亲人送别金沙滩》(吕远曲)中的动机扩展形态:

1. $\underline{7\ 1\ 7}\ \underline{6\ .}\ \underline{2}\ | \underline{1\ 7\ 6}\ \underline{7\ 5}\ \underline{6}\ -\ | \underline{7\ 7\ 6}\ \underline{7\ 1}\ \underline{2}\ \underline{4\ 3}\ | 2\ -\ -\ -\ |$
月 弯 弯, 正上 弦, 亲人 送到 金 沙 滩,
 $\underline{3\ 3\ 2}\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ .}\ \underline{3}\ | \underline{2\ 2\ 1}\ \underline{2\ 1}\ \underline{7}\ -\ | \underline{6\ 6\ 7}\ \underline{1\ 3}\ \underline{2}\ \underline{2\ 3}\ | 1\ .\ \underline{7}\ \underline{6}\ \underline{2}\ |$
月亮 照着 你, 月亮 照着 我, 知心的 话儿 说 哟 说 不 完 噢
 $\underline{1\ 1\ 2}\ \underline{1\ 7}\ \underline{6}\ \underline{2}\ | \underline{1\ 1}\ \underline{3}\ \underline{2}\ \underline{1}\ \underline{7}\ | \underline{6}\ -\ -\ -\ |$
说 呀 说 不 完 噢 说 呀 说 不 完

这段旋律是作者抓住动机中 $1\ 7\ 6$ 下行级进旋法扩展而成。发展部分多次出现 $1\ 7\ 6$ 及它的移位 $4\ 3\ 2$ 、 $3\ 2\ 1$ 、 $2\ 1\ 7$, 较好地表现出“月弯弯”“说不完”的意境。

又如《台湾当归谣》(施光南曲)中的动机扩展形态:

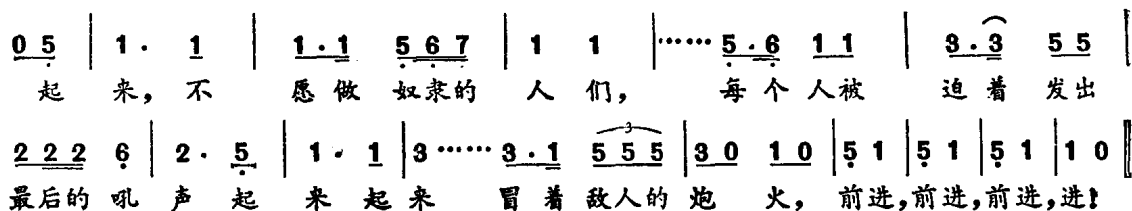
☆ ☆ ☆ ☆ ☆
 $\underline{0\ 3}\ | \underline{3\ .}\ \underline{2\ 3\ 2}\ | \underline{1}\ \underline{0\ 3}\ | \underline{3}\ \underline{2\ .}\ | \underline{0\ 1}\ \underline{2\ .\ 1}\ | \underline{6\ 5\ 6}\ \underline{5\ 1}\ |$
当 归 哟 当 归, 大陆的 当
☆ ☆ ☆ ☆ ☆
 $\underline{6}\ \underline{5}\ | \underline{0\ 6}\ \underline{6\ 5\ 6}\ | \underline{2}\ \underline{2}\ \underline{1}\ | \underline{3\ 2\ 1}\ \underline{6}\ | \dots\dots \underline{0\ 4}\ \underline{4}\ |$
归, 手 捧 当 归 望 明 月 当 归



这段旋律是作者抓住动机中同音进行的旋法 $\dot{3} \ \dot{3}$ 扩展而成的。发展部分多次出现各种形态的同音进行旋法(带☆者),而且都安置在“当归”的中心词组上,使歌曲独具魅力。

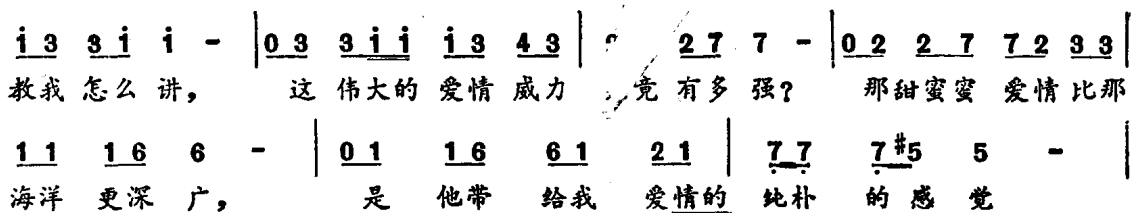
二、固定音程性质动机的扩展,

如《中华人民共和国国歌》(聂耳曲)中的动机扩展形态:



这段旋律,是作者抓住动机中四度上行跳进的旋法 $5 \ 1$ 扩展而成的。发展部分,多次运用动机中的特性音程,奠定了歌曲雄壮有力的基础。

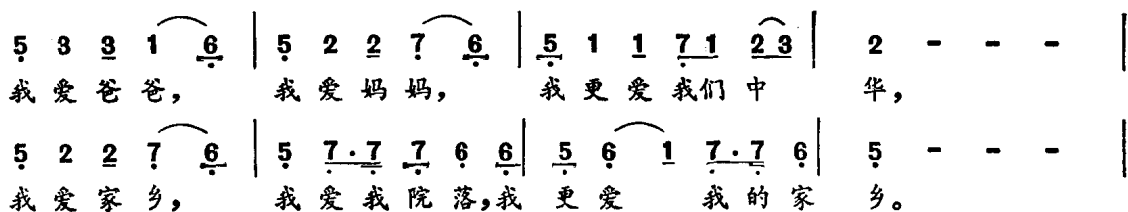
又如《爱情的故事》(美国歌曲)中的动机扩展形态:



这段旋律是作者抓住动机中小六度的上下行跳进音程的特性旋法($\dot{1} \ 3 \quad 3 \ \dot{1}$),发展部分则反复运用这个特性旋法的各种移位,形成了歌曲的强烈风格。

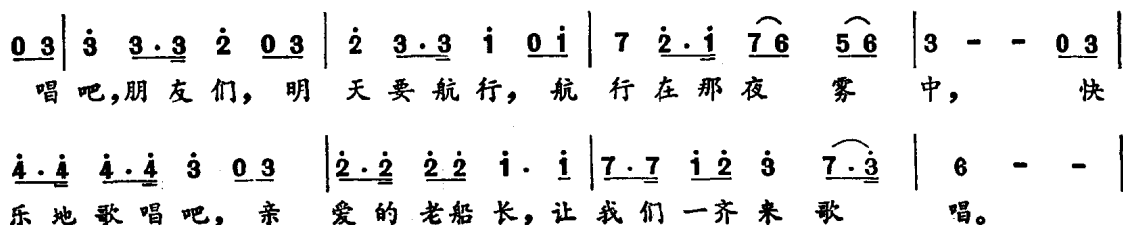
三、固定支点性质动机的扩展,

如《我爱祖国》(吕远曲)中的动机扩展形态:



这段旋律是作者抓住动机中固定支点5,通过不断变化音程($5 \ 3$ 、 $5 \ 2$ 、 $5 \ 1$ 、 $5 \ 7$ 、 $5 \ 6$)而扩展成的。

又如《海港之夜》(前苏联歌曲)中的动机扩展形态:



这段旋律是作者抓住动机中固定支点3，通过不断变化音程(3 3̇、3 2̇、3 1̇、3 4̇)而扩展成的。

四、固定音列性质动机的扩展：

如《三月茶歌》(施光南曲)中的动机扩展形态：

$\dot{1} \quad \dot{2} \quad | \quad \underline{\dot{2} \cdot \dot{1}} \quad \dot{6} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{2} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \quad |$
 年 年 有 个 三 月 三， 公 社 姐 妹 上 茶 山， 手 挽 茶 篮
 $\dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \quad | \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \dot{1} 6} \quad | \quad \overset{5}{\dot{6}} - \quad | \quad 6 - \quad |$
 云 中 走 喔， 喜 采 新 茶 歌 满 园 呀 哟！

这段旋律是作者抓住动机中 $\dot{1} \quad \dot{2} \quad 6$ 的三音列，然后通过变化节奏而扩展成的。

又如《你会爱上它》(士心曲)中的动机扩展形态：

$\underline{5 \ 5 \ 5 \ 2} \quad \underline{2 \ 6 \ 6 \ 5} \quad | \quad 5 - \quad | \quad 5 \quad \underline{0 \ 5 \ 5} \quad | \quad \underline{1 \ 1 \cdot} \quad \underline{0 \ 6 \ 1} \quad | \quad 2 \quad 2 \cdot \quad | \quad 2 \quad \underline{0 \ 5 \ 5} \quad |$
 也 许 你 还 不 了 解 它， 它 的 绿 洲， 它 的 黄 沙， 它 的
 $\underline{5 \ 2 \ 2} \quad \underline{2 \ 6 \ 6 \ 5} \quad | \quad \overset{5}{\dot{1}} - \quad | \quad \underline{2 \ 2 \ 2} \quad \underline{0 \ 6 \ 1} \quad | \quad \underline{2 \ 2 \ 2} \quad \underline{2 \ 6 \ 6 \ 5} \quad | \quad 5 - \quad |$
 牛 羊， 它 的 庄 稼， 它 的 胡 杨 林， 它 的 胡 杨 林 如 诗 如 画。

这段旋律是作者抓住动机中 $5 \ 6 \ 2$ 的三音列，然后再扩展成 $5 \ 6 \ 1 \ 2$ 的四音列，巧妙地构成了这首西北风格的歌曲。

五、固定音型性质动机的扩展：

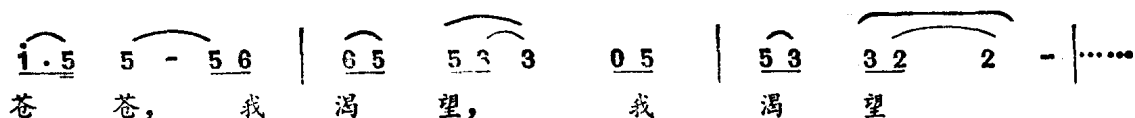
如《党啊，亲爱的妈妈》(马殿银、周右曲)中的动机扩展形态：

$\underline{1 \ 1 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad | \quad 1 \cdot \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad \underline{3 \ 3 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad | \quad 1 - \quad | \quad \underline{4 \ 4 \ 5} \quad \underline{6 \ 6 \ 1} \quad | \quad \underline{5 \cdot 4} \quad 3 \quad |$
 妈 妈 哟 妈 妈， 亲 爱 的 妈 妈， 你 用 那 甘 甜 的 乳 汁
 $\underline{2 \ 0 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad | \quad \overset{1}{2} - \quad | \quad \underline{1 \ 1 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad | \quad 1 \cdot \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad \underline{4 \ 4 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 2 \ 1} \quad | \quad 2 - \quad |$
 把 我 喂 养 大， 扶 我 学 走 路， 教 我 学 说 话，
 $\underline{5 \cdot 5} \quad \underline{1 \ 1 \ 5} \quad | \quad \underline{3 \cdot 3} \quad \underline{2 \ 1 \ 2} \quad | \quad \underline{5 \ 5 \ 5 \ 3} \quad \underline{2 \ 3 \ 1 \ 2} \quad | \quad 1 - \quad |$
 唱 着 夜 曲 伴 我 入 眠， 心 中 时 常 把 我 牵 挂。

这段旋律是作者抓住动机中 $\underline{2321}$ 这个固定音型扩展而成的。每句中，甚至每节中都出现这个特性音型。

又如《鼓浪屿之波》(钟立民曲)中的动机扩展形态：

$\underline{5 \ 6} \quad \underline{6 \ 5} \quad \underline{5 \ 3} \quad \underline{3 \ 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{5} \quad 5 - \quad | \quad \dots \quad \underline{5 \ 6} \quad \underline{6 \ 5} \quad \underline{5 \ 3} \quad \underline{3 \ 2} \quad |$
 鼓 浪 屿 四 周 海 茫 茫， 鼓 浪 屿 遥 对 着
 $1 \cdot \quad \underline{6} \quad 6 \quad \dots \quad 0 \ 1 \quad | \quad 6 \quad 6 \ 7 \quad \underline{\dot{1} \cdot 2} \quad | \quad \underline{\dot{1} \cdot 5} \quad 5 - \quad \underline{5 \ 1} \quad | \quad 4 \quad \underline{4 \ 6} \quad \underline{\dot{1} \cdot 2} \quad |$
 台 湾 岛， 登 上 日 光 岩 眺 望， 只 见 云 海



这段旋律是作者抓住动机中 5 6 6 5，这种abba的音型，然后扩展成 abbc、abb 的先现音型，贯穿全曲，形成风格。

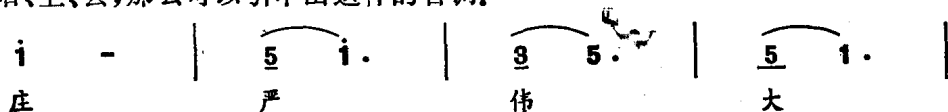
以上这些手法都是由各种性质的动机扩展成大片旋律的。所以，作曲者首先应该把动机设计好，然后再通过理性的编织，写出一首首独具风格的旋律来。

3. 字调引申法

每个人都有不同的写曲习惯。有一些作曲者欢喜在谱曲前先反复朗读歌词，然后旋律会顺着歌词中字里行间的高低音势自然地流淌出来。越有感情的朗读，越有语气的朗读，越有声调的朗读，流淌出的旋律越生动，越顺畅。因为汉字具有四声的字调，每个字都有自然的高低升降的趋势，如果能遵照这些字调的规律去设计旋律，就会具有字正腔圆的效果。根据字调的高低规律而设计的音调，可称为字调音调；这又是一条重要的创作歌曲旋律的途径。

一、字调音调的规律：歌曲演唱中的汉字读音基本以普通话为标准。每个汉字都有声、韵、调三方面内容。“声”指声母，“韵”指韵母，“调”指阴平、阳平、上声、去声四声，分别用—、/、\、\符号表示。

从四个声调的调值规律看，阴平最高，其次阳平，再次上声，去声最低。“阴平高高一路平，阳平中起往上升，上声微降再升起，去声高降最低层”这四句口诀，生动地揭示了每个字调的升降情况。根据这个规律，可以任意为歌词引申出音调来。如“庄严伟大”四个字的声调分别是阴、阳、上、去，那么可以引申出这样的音调：

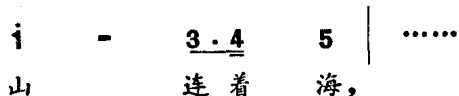


甚至还可简单些处理成 $\begin{matrix} 5 & 3 & 2 & 1 \\ \text{庄} & \text{严} & \text{伟} & \text{大} \end{matrix}$ 也大致反映了字调的升降规律。只要我们准确地

多读几遍词，这种词正腔圆的字调音调会脱口而出。

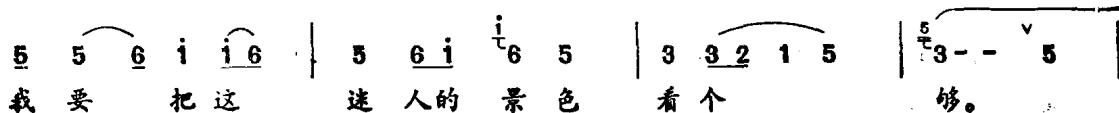
为歌词谱曲时，可从两处着眼去表现字调音调的特点。

1. 单字行腔规律：这是孤立地考虑某单字的字调音调，只要四声分别体现阴平高横，阳平高升，上声降升，去声全降的调性规律，就能较好地体现字调特点。如《全世界无产者联合起来》(瞿希贤曲)中的片段：



这里体现了阴平高起的特点，使“山”字出音有力。

如一字多音，可先保调，然后再行腔。如《马儿啊，你慢些走》(生茂曲)中的片段：





这句歌词的最后一字“够”是去声，所以先处理成 $\overset{5}{3}$ 的下行旋法，然后再拖腔。

2. 连字行腔规律：这是从整体角度考虑字与字连接时的字调音调，也是主要的字调引申法。根据四声调值规律，前人已总结出以下的行腔经验：

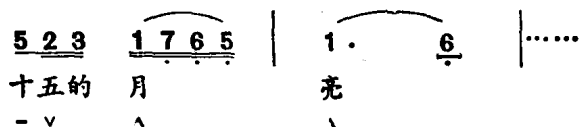
阴阳相连阴高阳低，阴上相连阴高上低，

阴去相连阴高去低，阳上相连阳高上低，

阳去相连阳高去低，上去相连上高去低。

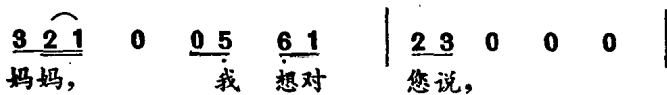
如果这个口诀表难记住的话，只要记住阴、阳、上、去的高低顺序，或阴最高，去最低，阳、上次之，就可处理好连字行腔的高低规律。

如《十五的月亮》(铁源、徐锡宜曲)中的字调音调：



这句旋律体现了“阴”最高，“去”最低，“上”居中的音高特点，完全符合字调高低规律，所以旋律流畅，上口、富有韵味。

还有一条规律就是叠字或同声字相连，常是前高后低。如《烛光里的妈妈》(谷建芬曲)中的首句：



这里“妈妈”叠字相连，前高后低，字正腔圆。

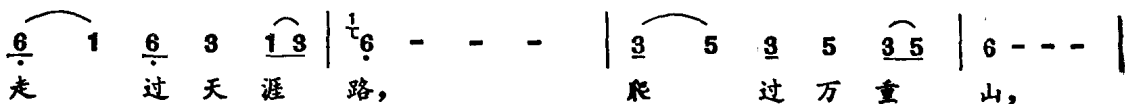
在实际谱曲时，常是单字行腔与连字行腔一起运用，既要处理好字与字连接时的音调起伏，也要重点处理好某些关键字的音调。

三、字调音调的设计：由于字调中隐伏着音调，为音调设计提供了方便。但歌曲音调不应是字调的翻译，所以绝对地符合字调的歌曲音调可以说是不存在的。有时，为了顾及音乐设计上的独创性，倒字的音调也常会产生。一般说，分节歌的第一段词较注意字调，歌曲的第一句词较注意字调，重要的词较注意字调，其余可不必太受字调的束缚，应多着眼于旋律的有机发展。在运用字调引申法时，可掌握以下三个步骤：

1. 确定字调：准确地朗读歌词，特别是开始的一、二句词。如：“走过天涯路，爬过万重山”设计字调音调的话，先依次排出字调：∨\—/ \，—\ \ /—。

2. 框定音势：根据这个声调序列，大致可框定旋律起伏的曲线，阴平最高，即高点音应在“天”、“山”字上；去声最低，即低点音应是“路”、“过”、“万”字上；同声相连、前高后低，即“过”应比“万”高。

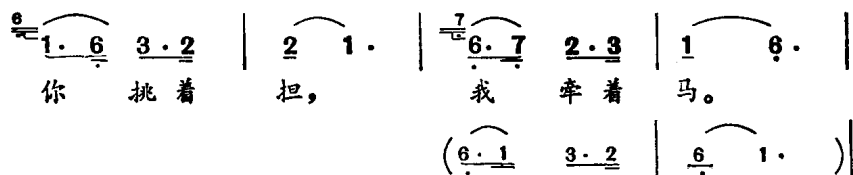
3. 设计音调：字调音调还得依赖于一定调式，一定素材，一定节奏，一定手法而存在。如果运用羽调式，节奏重复手法的话，可以这样设计：



应该说,这个自然的字调音调,只要多读几遍词会自然流露的。对于字调引申法熟练的同志会一气呵成,而不必这样刻意追求按部就班的。

四、字调音调的引申:写歌时,如果从头到底进行繁琐的字调翻译,那将不是创作。正确的思维方法应该是:表现字调时,不忘音调的刻画(特别在主题部分);表现音调时,不忘字调的刻画(特别在发展部分)。这就是“引申”的全部内容。

如《敢问路在何方》(许镜清曲)中的片段:



这个四小节的乐句,前两节是完美的字调音调,后两节的引申,为了表现音调上音势平衡,而不顾字调(请注意上声的“马”),如果一定要依字行腔的话(按照括号中的音调)那旋律会黯然失色。

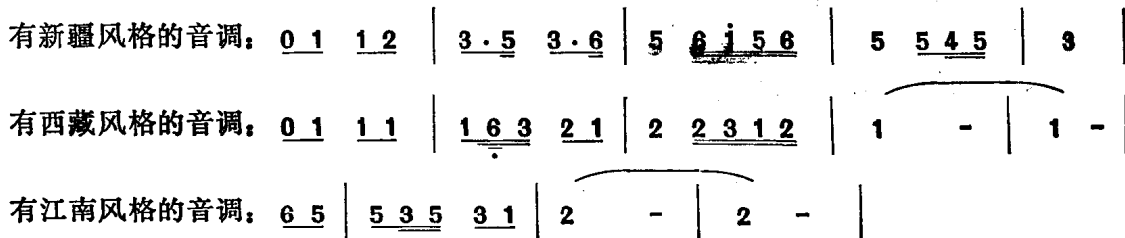
有人说,歌词中全是音调,这话说得并不夸张,正因为歌词中具有这个特点,才可能依字引申出我们所需要的歌曲旋律来。

4. 嫁接杂交法

前苏联园艺家米丘林曾发明嫁接法,把梨和苹果杂交,结出了既像梨又像苹果的新品种——梨苹果。这项科学上的技术也可启发我们,在歌曲创作时,只要把两种或两种以上不同风格的音调嫁接杂交,也可获得一个新的“优质品种”的曲调,这又是一条取之不尽的旋律源泉。这个手法可以拓宽作曲者的创作思路,开辟了音调设计的广阔前景。这个手法对于民族民间音乐具有深厚功底的作曲者来说,更会思绪纵横,运用自如。如施光南、唐诃、吕远、生茂、铁源等作曲家,已在这个领域中积累了丰富的创作经验,值得总结,值得借鉴。

一、杂交的类型:我国是一个多民族的国家,这些不同民族和不同地区,都有代表性的民间音调。那么,用不同民族的音调进行嫁接,用不同地区的音调进行嫁接,就成为作曲杂交法的两大主要类型。

1. 民族风格杂交:将不同民族风格的音调嫁接起来的杂交类型。如《祝酒歌》(施光南曲)中:



又如《金梭和银梭》(金凤浩曲)中:

